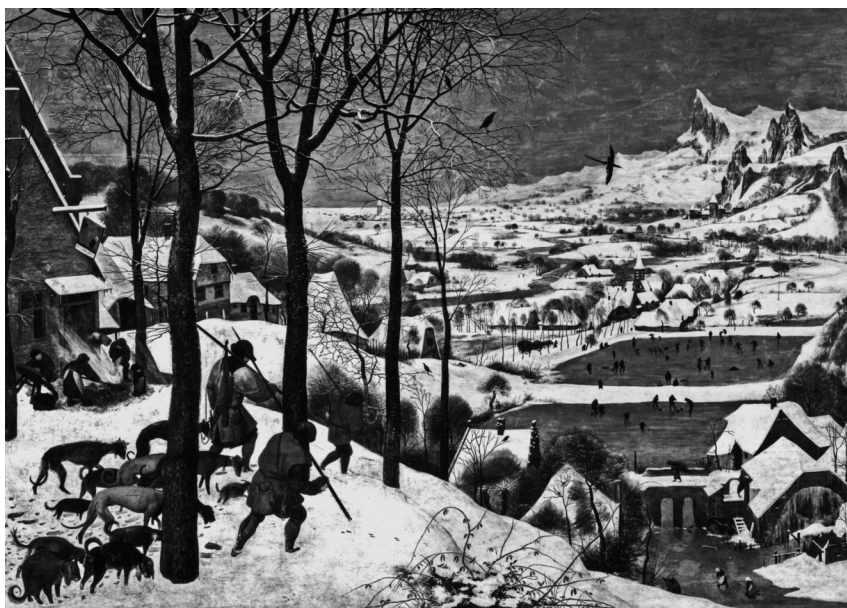


VID SNOJ,¹ JOŽEF MUHOVIČ²

Pieter Bruegel starejši, *Lovci v snegu*, in Brane Senegačnik, *Dve sliki*



Lovci v snegu

1565, olje na lesu, 117 x 162 cm, Dunaj, Kunsthistorisches Museum

¹ Dr. Vid Snoj, redni profesor, Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani, Oddelek za primerjalno književnost in literarno teorijo. E-naslov: vid.snoj@guest.arnes.si.

² Dr. Jožef Muhovič, redni profesor, Akademija za likovno umetnost in oblikovanje Univerze v Ljubljani. E-naslov: jozef_muhovic@t-2.net.

Dve sliki

Pieter Bruegel starejši, *Lovci v snegu*

Še ni večer. Prelivi modro-sivi
počasi še med vejami blede.
Je starodavno svetla ura: sneg,
ljudje in hiše v isti so vedrini.

Žarijo barve. Mraz jih je očistil.
Tek psov. Glasovi. Daleč. Lajež. Smeh.
Podobe, ki se gibljejo, stoje –
po brueglovski zarezanosti so v misli.

Drevesa, počrnela od žalosti,
nebo je trdo kakor blede žad;
v okviru vek življenja se ulovi

in sliki zlijeta – a le za hip:
takrat ko v davni svojo prepoznaš
in davna v tvoji dotakne se brezdna.

Pogovori z nikomer, Ljubljana: Slovenska matica, 2019, str. 10

VID SNOJ: Pieter Bruegel starejši je pesniški slikar. Znaten ugled je dosegel že v času svojega razmeroma kratkega življenja v 16. stoletju. Njegova dela so začeli množično kopirati, in sicer tako njegov sin, Pieter Bruegel mlajši, kakor tudi drugi slikarji, slava pa mu je še zrasla v naslednjem stoletju, nizozemski zlati dobi, v kateri je slikarstvo doživelo razmah brez primere. V 18. stoletju je zdrsnil v pozabo, iz katere je spet vzniknil v 20. stoletju. V tem stoletju je, potem ko je slovit sonet na *Slepce* napisal že Charles Baudelaire, v Evropi in Ameriki nastala cela vrsta pesmi na njegove slike, na nekatere tudi po več. Sam vem za štiri, ki so jih spodbudili samo *Lovci v snegu*.

V tem je Bruegel bržkone postal prvak med slikarji, po drugi strani pa stoji pri izviri več slikarskih zvrsti, ki so se uveljavile v zgodnjem novem veku. Ena izmed njih je tako imenovano žanrsko slikarstvo, s katerim sva, Jožef, začela tele pogovore – z Janom Vermeerjem, Brueglovim mlajšim rojakom, najodličnejšim predstavnikom tega slikarstva. Snov žanrskega slikarstva niso več veliki dogodki kakor v historičnem slikarstvu – dogodki iz Biblije ali antičnega mita ali pač zgodovinski dogodki, ki so oblikovali narode in države –, ampak prizori iz vsakdanjega življenja. Pri Brueglu je to življenje kmetov, čeprav sam ni bil kmet. Kot pripoveduje Brueglov biograf Carel Van Mander kakih štirideset let po njegovi smrti, se je imel navado preoblačiti v kmeta, da je lahko *incognito* prisostvoval kmečkim družabnostim, sejmom, veselicam in porokam ter nemoteno opazoval jedenje, pitje, ples in ljubimkanje. Naj bo to res ali ne, je namen Van Mandrove pripovedi vsekakor poudariti Brueglovo natančno opazovanje kmečkega življenja, zaradi katerega je dobil vzdevek “kmečki Bruegel” ali “kmet Bruegel”. Vendar se je proti žanrskemu slikarstvu pomaknil šele v šestdesetih letih 16. stoletja, zadnjem desetletju svojega življenja. Kaj je počel prej?

JOŽEF MUHOVIČ: O Brueglovi mladosti in šolanju ni veliko znane. Tudi njegova rojstna letnica – med letoma 1525 in 1530 – je

samo približna, izpeljana na podlagi sklepanja. Rodil naj bi se v bližini mesta Breda. Vendar se ne ve, ali gre pri tem za nizozemsko Bredo,³ svetovno znano z Velázquezove slike *Predaja Brede*, ali za belgijski Breeu, ki se je latinsko prav tako imenoval Breda. Obe mesti sta tedaj pripadali habsburški južni Nizozemski.

Če sodimo po tem, kako je v tistem času potekalo slikarsko šolanje, je Bruegel verjetno s sedmimi ali osmimi leti šel v uk k mojstru Pietru Coeckeju van Aelstu v Antwerpen. Kot je bila navada, je pri njem tudi stanoval. V mojstrovni delavnici je na začetku opravljal preprosta tehnična in hišna opravila. Potem je grundiral platna in lesene table ter iz pigmentov in lanenega olja pripravljaval oljne barve, ki so bile tedaj slikarski tehnološki hit, dokler ga ni mojster lepega dne slovesno povabil v poseben prostor in ga začel uvajati v večšine risanja. Ko je v tem dovolj napredoval, so bile na vrsti dolgotrajne vaje v izdelovanju grizajev,⁴ podsltikav, lazur in detajlov. Nato je nastopilo obdobje kopiranja (praviloma mojstrovih del) in šele po dolgem času sodelovanje pri izpolnjevanju mojstrovih naročil.

Ko je mojster van Aelst leta 1550 umrl, je Bruegel še naprej ostal v njegovi zapirajoči se delavnici, delno zato, ker je bila tudi mojstrova druga žena, Mayken Verhulst, učiteljica slikarstva in ga je po moževi smrti poučevala v akvareliranju, še verjetneje pa zato, ker mojstrove družine ni maral zapustiti v zanj najtežjem času in so se morda že tedaj začele plesti zlate niti naklonjenosti med njim in mlado mojstrovo hčerko, prav tako po imenu Mayken, ki je pozneje postala njegova žena.

Hkrati s študijem slikarstva pri mojstru van Aelstu se je Bruegel izobraževal tudi v grafični umetnosti pri tedaj uveljavljenem antwer-

³ Mesto in občina v južnem delu Nizozemske, v deželi Severni Brabant. Ime izvira iz flamske besedne zveze *brede Aa*, "široka Aa", ter se nanaša na sotočje rek Mark in Aa.

⁴ Prim. Muhovič, 2015, 272–273.



Pieter Bruegel starejši, *Pokrajina s Kristusom, ki se je prikazal apostolom na Tiberijskem morju*, 1553

penskem grafiku, slikarju in grafičnem založniku Hieronymusu Cocku. V njegovi delavnici je spoznaval skrivnosti tehnik visokega in globokega tiska (lesoreza, bakroreza, suhe igle) in predvsem delal za zaslužek, saj je bilo od ene grafične matrice mogoče dobiti tudi do sto kakovostnih odtisov. Prednost tega je bila, da so bili grafični listi kljub dolgotrajni pripravi razmeroma poceni. Ljudje so jih radi kupovali, ker so bili cenovno dostopni, grafikom pa so zaradi velikih naklad kljub nizkim cenam prinašali lep zaslužek. Leta 1551 je Bruegel postal slikarski mojster in član antwerpenske gilde sv. Luke.

Leta 1552 je kot obetajoč slikar odšel na študijsko potovanje v Italijo, središče vrhunske klasične in tedanje umetnosti, kjer je ostal do leta 1555. Najverjetneje je potoval po kopnem čez Francijo. Po skicah, ki jih je prinesel domov, sklepajo, da je prišel vse do Sicilije. Kratek čas je živel v Rimu, kjer je delal za hrvaškega miniaturista Julija Klovića (Giulia Clovia) in pri njem spoznal takrat še neznanega El Greca.

V tej umetnostni prestolnici je preučeval Michelangelove freske v Sikstinski kapeli in naslikal tudi svoje prvo izvirno slikarsko delo.

Bruegel se je leta 1555 čez Alpe, ki so nanj napravile izjemen vtis, vrnil na Nizozemsko. Alpe so navdihnile mnoge njegove skice gorskih vrhov in pokrajin, ki so imaginativna podlaga za nekatera poznejša risarska, grafična in slikarska dela, tudi za *Lovce v snegu*.

Po vrnitvi v Antwerpen, kjer je ustanovil slikarsko delavnico, se je najprej začel ukvarjati z izdelavo bakrorezov. V tem obdobju je napravil serijo grafičnih listov *Sedem smrtnih grehov* pod vplivom rojaka Hieronymusa Boscha, ki je umrl pol stoletja prej. Bruegla sta pri starem mojstru navdušili inventivna in imaginativna morfologija ter arhetipska simbolika naslade in pregrehe. Posebno velik vtis so nanj napravila mojstrova zgodnja dela, ki jih je pogosto citiral. Leta 1563 se je poročil z Mayken in preselil svojo delavnico v Bruselj, kjer je leta 1569 kot visoko cenjen mojster razmeroma mlad tudi umrl. Do današnjih dni se je ohranilo okrog štirideset del, ki so dokazano njegova.

Pa še kratka pripomba k trditvi, s katero si začel ta pogovor, namreč da je Bruegel "pesniški slikar". To je po mojem treba razumeti ne le v tem smislu, da je njegovo slikarstvo pritegnilo neverjetno pozornost pesnikov, ki so v njem našli inspiracijo, ampak tudi tako, da je po svoji naravi "slikarski lirik". Lirik je zaradi iskrive in lapidarne naracije, predvsem pa zaradi neverjetne sposobnosti ustvarjanja atmosferskih vzdušij oziroma razpoloženj, v slikarskem žargonu "štimung". Intenziteto zimskega vzdušja oziroma razpoloženja, ki nas prestavi v neko čisto posebno, znano-neznano doživljajsko stanje, je mogoče občutiti tudi na sliki *Lovci v snegu*. Ne nazadnje je pesnik Senegačnik prav z izstrelišča tega atmosferskega vzdušja v orbito sveta poslal pesem *Dve sliki*.

V. S.: Znano je tudi, da se je Bruegel gibal v humanističnih krogih, vendar ni jasno, kakšna je bila njegova izobrazba, ali je znal latinsko

in koliko je bil v resnici vpeljan v humanistične študije. Obzorja in prepričanj slikarja Bruegla ne poznamo. Njegovo prikazovanje kmečkega življenja, ki je sčasoma postalo njegova poglobljena slikarska snov, pa je vsekakor zagonetno. Vprašanje je, ali se je preoblečeni kmet Bruegel istil s kmeti. Njegovi kmetje so pogosto brez obrazov.

J. M.: Res je. Pri mnogih Brueglovih figurah se zdi, zlasti če jih opazujemo od blizu, da njihovi obrazi niso toliko portreti konkretnih oseb, ampak bolj stanovskih in značajskih tipov.

V. S.: Pravzaprav sploh niso izrisani. Brueglovi kmetje so naslikani z značilno krettnjo, ki jih opredeljuje in jo je sam venomer znal izslediti z zanesljivim čutom, ter pogosto s komično potezo, v kateri se za nekatere kaže humor, za druge sarkazem. Njegov vzdevek je bil tudi Pier den Drol, nekaj takega kot Pero burkež.

J. M.: Temu, kar si rekel, je mogoče dodati dve, tri stvari.

Najprej kar zadeva artikulacijo figur. Splošna karakteristika Brueglovih kompozicij je, da skoraj nikoli niso fokusirane na eno samo figuro. Po navadi gre za figure ali majhne skupine figur v obsežnem krajinskem miljeju, na katerega gledalec skupaj s slikarjem praviloma zre iz ptičje perspektive,⁵ ali pa imamo opravka s prizori, v katerih nastopa več deset in celo več kot sto figur. Take slike Nemci imenujejo *Wimmelbilder*, "mrgoleče slike". Ena najbolj znanih te vrste je slika *Nizozemski pregovori* iz leta 1559.

S slikarskega stališča gre v obeh primerih za situacijo, v kateri morajo biti figure razmeroma majhne. V prvem primeru je tako zato, da lahko simulirajo razumno sorazmerje med človekom in velikostjo naravnega ali urbanega okolja, na primer drevesa ali hiše, oziroma velikostne razlike v različnih prostorskih planih,⁶ v drugem

⁵ Prim. slike 1, 2 in 6.

⁶ Prim. sliki 1 in 5.



Detajl z *Lovcev v snegu*

primeru pa zato, ker je majhnost figur glede na format oblikotvorna predpostavka za njihovo številnost in gostoto. V obeh primerih je slikarsko razumljivo, da karakterizacija mnogih figur na ravni obrazov ni smiselna niti mogoča, je pa, kot si ugotovil, učinkovita na ravni karakterizacije celopostavne figure. In Bruegel je bil v tem res mojster. Na njegovih slikah imajo tudi najmanjše figure jasno prepoznaven značaj, čeprav skorajda nimajo obrazov in omembe vrednih detajlov. To je dobro vidno pri figurah v bolj oddaljenih planih.

Drugi dodatek zadeva Bruegelovo izobrazbo in njegovo vpetost v tedanji intelektualni milje. Omenil sem že, da slikarsko izobraževanje v njegovem času ni bilo podobno obiskovanju šole z urnikom, letniki in izpiti, ampak je bilo celodnevno življenje v mojstrovni delavnici in hiši. Tam pa je imel mladi Pieter kaj videti in doživeti, še zlasti zato, ker je bil mojster van Aelst mnogostranski umetnik ter je imel raznovrstna naročila in imenitne naročnike. Razen s slikarstvom, v ka-

terem se je večinoma ravnal po oblikotvornih smernicah antwerpenskih manieristov, se je ukvarjal tudi z izdelavo načrtov za barvna okna, tapiserije in celo za arhitekturo ter bil znan kot prevajalec in založnik. Tako je leta 1539 v flamščino prevedel tretjo izmed *Sedmih knjig o arhitekturi* znamenitega italijanskega arhitekta in teoretika Sebastiana Serlia (1475–1554). Glede na diapazon mojstrovih zanimanj in poslovnih stikov bi bilo mogoče reči, da je bilo v intelektualnem smislu mlademu vajencu v mojstrovi hiši precej dobro postlano. Sicer pa je bila humanistična vednost takrat nekaj, kar je slikar moral poznati, če je s svojimi deli hotel nagovoriti občinstvo z ustrezno kupno močjo. O Brueglovem znanju latinščine ni mogoče povedati nič določnega, vendar je posredno vsekakor mogoče dokazati, da je imel z njo kar intenziven stik. Dokaz za to je na primer serija osmih bakrorezov *Sedem smrtnih grehov*, ki so nastali med letoma 1526 in 1530 ter imajo podnapise v latinščini in flamščini: *Superbia* (*Napuh*), *Avaritia* (*Pohlep*), *Luxuria* (*Pohota*), *Ira* (*Jeza*), *Gula* (*Požrešnost*), *Invidia* (*Zavist*) in *Disidia* (*Lenoba*). Osem jih je zato, ker je sedmim s tematiko naglavnih grehov dodan list *Poslednja sodba*.

Kljub morfologiji iz kmečkega življenja je bil Bruegel s svojimi domiselnimi, humornimi in včasih sarkastičnimi parabolami in alegorijami zelo priljubljen med intelektualci svojega časa. Med njimi je našel kupce, naročnike in mecene. Med njegove podpornike so spadali Antoine Perenot de Granwelle, kardinal in minister španskega kralja Filipa II., Nicolaes Jongelinck, trgovec in zbiralec umetnin, brat kiparja in medaljerja Jacoba Jongelincka, ter Abraham Ortelius, antwerpenski geograf, kartograf in knjigotržec. Te ljudi je v Brueglovem delu pritegoval neki nenavaden "realizem", ki izhaja iz odlične artikulacije in interpretacije krajinskega miljeja, v katerem so postavljeni figuralni motivi. Krajina, ki ustvarja življenjski in doživljajski milje, ter žanr, ki v tem miljeju zaživi – to dvoje je gotovo privlačilo že takrat, saj navdihuje še zdaj.

V. S.: V zvezi s tem, kar si imenoval Bruegllov “realizem”, ni zanemarljivo, kako so ga dojemali njegovi sodobniki. Ko je umrl, mu je Ortellius napisal epitaf, češ da je njegovo zgodnjo smrt nemara povzročila narava, ker se je zbala, da bo v prihodnjih rodovih zaničevana zaradi njegovega izrednega posnemovalnega daru. Ne vemo, ali je bilo to Ortelliusovo osebno (in posebno) ali reprezentativno mnenje, mnenje poznavalske večine. Vsekakor pa je Ortellius Brueglju tudi v svoji *Knjigi prijateljev* posvetil dvostranski razdelek, v katerem je zapisal, da je bil najpopolnejši slikar svojega časa in da je, še več, slikarjem postal narava. V očeh svojega sodobnika (in morda tudi drugih sodobnikov) je bil Bruegel torej druga narava, ki ji je lahko zavistna celo narava sama.

J. M.: To je posrečeno paradokсно rečeno. Slikarjem in, sodeč po tvojem uvodu v ta pogovor, tudi pesnikom je bil Bruegel dejansko mnogokrat inspirativna druga narava, tako rekoč kaŕipot k umevanju prve narave. Najzanimivejše vprašanje pri tem pa je, kaj je v Bruegllovem delu takega, da ima tako velik intelektualni in hkrati emocionalni inspirativni potencial.

Del odgovora je po mojem v tem, da je Bruegllova krajina, če lahko tako rečem, “svet v razširjeni perspektivi”. Torej ni le mizanscensko ozadje figuralnega ospredja, kakor je to praviloma v italijanski renesansi, ampak je milje, življenjsko okolje, v katerem figure in figuralni motivi dejansko “živijo, se gibljejo in so”. Bruegllova ptičja perspektiva še dandanes te krajine – čeprav smo vajeni ekstravagantnih posnetkov z droni, sofisticiranih fotosimulacij in virtualizacij – razgrinja pred nami kot “resnične” in na poseben način “naravne”.⁷ Pa ne le to. Razširjena panorama z oddaljenim horizontom omogoča, da so figure do krajinskega okvira v razmerju, ki ga človek v svojem vsakdanjiku občuti kot “naravnega”. Ta okvir je pri

⁷ Prim. npr. sliko 8.

Brueglu slikarski ekvivalent stvarstva in človeka z majhnostjo figur diskretno opominja na njegovo mero v razmerju do Stvarnika. Skrit za mirnim življenjem motiva, parabole ali žanrske teme daje slikar v premislek in doživetje fundamentalne stvari: bližnje in oddaljene horizonte, nikoli videne vrhove, svetle in temne ure človekovega dejanja in nehanja, letne čase v njegovem življenju, njegovo neidealizirano mero in razmerje do sveta, razmerje sveta do njegove eksistence itn. In ob tem spontano preprečuje melanholiji, da bi izpeljala svoje depresivno in subverzivno delo, kot pravi pesnik.⁸

V. S.: K perspektivi Brueglovih krajin se bova še vrnila, naj pa se zdaj malo odmaknem od njegovega slikarskega načina in tega, kar z njim tematizira, ter ga kot slikarja postavim v perspektivo njegovega časa. O tem času in času, v katerega se je nadaljeval, se mi zdi prav povedati več, ker sta skupaj, kar zadeva slikarstvo, popolnoma izreden čas.

Bruegel se je rodil malo po izbruhu reformacije, ki se je na Nizozemsko zaradi čedalje hujšega nezadovoljstva z nadoblastjo katoliške Španije hitro širila iz sosednjih dežel. Izmed reformacijskih smeri se je najmočnejše uveljavil kalvinizem, ki je leta 1566, proti koncu Brueglovega življenja, sprožil ikonoklastično divjanje. Tedaj so bila v cerkvah po Antwerpnu, nizozemskem trgovskem središču, uničena številna slikarska in kiparska dela, znameniti oltar v bližnjem Gentu pa je bil menda zadnji trenutek umaknjen na varno. Dve leti pozneje, leto pred smrtjo, je Bruegel doživel tudi začetek vojne s Španijo, ki je potem trajala kar osemdeset let in med katero je sedem severnih nizozemskih dežel razglasilo republiko. Ta vojna je imela bolj in manj intenzivna obdobja, dokler republika leta 1648, ko se je končala tudi tridesetletna vojna v nemških deželah, ni dosegla priznanja in se dokončno ločila od Svetega rimskega cesarstva. Nasprotno je južna Nizozemska oziroma Flamska ostala pod Španijo.

⁸ Prim. Bobin, 2014, 98.

Nizozemska republika se je kljub valujočemu vojnemu trušču gospodarsko razmahnila. Potem ko so Nizozemci uvedli zaporo Antwerpna, ki so ga zavzeli Španci, se je proti koncu 16. stoletja začel vzpon Amsterdama, in sicer z banko, ki je začela na veliko kreditirati trgovinska podjetja doma in na tujem, z vzhodnoindijsko in zahodnoindijsko družbo, borzo in tako naprej – pravi *boom* zgodnjega kapitalizma. Majhna dežela z nič več kot milijonom in pol prebivalcev in brez naravnih bogastev je zgradila trgovsko mornariško floto, ki ji ni bilo para, ter postala svetovna gospodarska velesila. Srednji sloj se je dvignil, in odprl se je tudi slikarski trg. Srednjeslojci, že pred vojno številnejši in bogatejši v primerjavi s tistimi v drugih evropskih deželah, so postali naročniki in kupci slikarskih del. Okrog leta 1560 je bilo v Antwerpnu več slikarjev kot mesarjev, nič manj kot tristo.⁹ Nekje sem naletel tudi na podatek, da je bilo pozneje, sredi 17. stoletja oziroma na vrhuncu zlate dobe, na Nizozemskem narejenih kar sedemdeset tisoč slik na leto.

Na začetku 16. stoletja so Biblijo brali le redki; do konca stoletja je v nemških protestantskih deželah z Luthrovim prevodom prišla v vsako hišo. Na Nizozemskem v 17. stoletju pa so se v vsaki hiši znašle slike. Vsak prebivalec naj bi imel v lasti dve sliki in pol. Čeprav nisem privrženec statistik, ki prepolavljajo in decimirajo ter niti približno ne dajejo nič takega, kot je “prava” podoba resničnosti, mi ta številka deluje impresivno.

J. M.: Celo če gledamo s sodobnega zornega kota. Dandanes teh standardov, še zlasti če gre za kakovostna izvirna dela in ne za poceni kopije ali reprodukcije, ne dosegamo. In to kljub temu, da je produkcija del na področju umetnosti enormna in da smo umetniško delo brez težav pripravljene videti v marsičem.

⁹ Prim. Foote, 1979, 77.

Največja sprememba, ki se je v zvezi z umetnostjo dogodila v času, o katerem govoriva, je bila "demokratizacija" lastništva in motivike umetnin, če se tako izrazim. Naročniki in lastniki umetniških del nenadoma niso bile več Cerkev, državne institucije in plemiške rodbine, ampak so to postali pripadniki srednjega, meščanskega stanu s hitro naraščajočo kupno močjo in močno potrebo po kultiviranju svojega družbenega in bivalnega okolja. Ker ti seveda niso bili zainteresirani za religiozno, historično in reprezentativno intonirana naročila, so jim umetniki morali ponuditi nekaj drugega, kar jim je bilo pisano na kožo, in to je bilo žanrsko slikarstvo, ki se je postopno izvijalo iz vsega tistega, kar je bilo prej samo mizanscenska spremljava religioznih in historičnih artikulacij.

Šlo je za slikarstvo prizorov iz vsakdanjega življenja, v Franciji imenovanih *scènes de genre*, za krajinsko in tihožitno slikarstvo, predvsem pa za slike manjših formatov, ki so jih lahko sprejela meščanska stanovanja. Ti žanri, ki so presenečali s svojim osupljivim realizmom, so se v 16. stoletju razvijali postopno, zaradi naraščajočega povpraševanja pa tudi čedalje bolj intenzivno. Premik od religiozne in historične usmeritve v novo smer je v 17. stoletju dosegel vrh v različnih šolah nizozemskega zlatodobnega in flamskega baročnega slikarstva. Vendar se tedaj na Nizozemskem ni našel teoretik, ki bi zagovarjal ta premik, saj so bili vsi zadovoljni z italijansko in znano Félibienovo delitvijo žanrov na plemenite in preproste.¹⁰ Vsi so brez ugovorov pristajali na favoriziranje plemenitih žanrov (alegoričnega in historičnega slikarstva, ki je vključevalo mitološko in religiozno slikarstvo) ter ustrezno nižje vrednotenje preprostih žanrov (portretnega slikarstva, slikarstva vsakdanjih prizorov, krajinskega in tihožitnega slikarstva). Slikarstvo so k preprostim žanrom intenzivno premikali umetniki sami, vendar so celo žanrski

¹⁰ Prim. Muhovič, 2015, 860–863.

specialisti še dolgo slikali tudi historične kompozicije. Te so bile veliko bolj plačane, čeprav jih je bilo mnogo težje prodati.

V. S.: V 17. stoletju je bila hierarhija slikarskih zvrsti jasna: za historičnim slikarstvom je bilo, kot si rekel, portretno, potem žanrsko, krajinsko in nazadnje tihožitno slikarstvo. Ta hierarhija, gledano od zgoraj navzdol, daje podobo zmanjševanja človeka. Na vrhu je zvrst, ki človeka prikazuje pri velikem dejanju, in na sredi zvrst, v katerem ves prizor zasede mali človek. V krajini je človek še zmeraj navzoč, čeprav se umika iz nje, na tihožitju pa ga sploh ni več, vsaj ne neposredno.

Vendar zasuka, ki je pripeljal k osredotočenju nizozemskih slikarjev na nižje zvrsti, ni sprožil spremenjeni interes novega občinstva oziroma odjemalcev slikarskih del. Sprožila ga je reformacija, ki je dovolila spremembo tega interesa. Iz cerkva je izgnala slikarske podobe, a slikanja ni prepovedala ali omejila. Sakralno historično slikarstvo je upadlo, zato pa se je razmahnilo slikarstvo s posvetno snovjo, ki se je naselilo v domove navadnih ljudi, čeprav so nekateri izmed njih za zasebno rabo naročali in kupovali tudi sakralne slike.

J. M.: Priljubljenost žanrskega slikarstva je bila v Brueglovem času velika in je še naraščala. Razlogi za to so bili eksplicitni in implicitni. Med prve spada osupljiv realizem slikarske artikulacije, med druge pa to, da je žanr v človeško življenje poleg fascinacije z videzom nevsiljivo, tako rekoč mimogrede prinesel še nekaj drugega, bolj nepogrešljivega. Bistvo žanra je namreč v tem, da gledalcu daje videti predmete in pojave, ki jih sicer pozna, a jim v vsakdanji rutini ne namenja pozornosti. Ti se mu večinoma zdijo samoumevno in nezanimivo pohištvo njegove eksistencialne ječe. Ko pa mu jih slikar v likovnem prostoru znova pokaže, ko torej te stvari vstopijo v njegov dom skozi vrata umetnosti, jih šele prav ugleda in se zave njihove vrednosti, njihove lepote.

Ali če to povem s Chestertonom:¹¹ da bi bil svet drugačen in bi človeka vsakdanji svet nehal dolgočasiti, se mora spremeniti gledalec, njegov pogled, in ne to, kar gleda. Da bi zimsko pokrajino z drsalci videli kot čudež, niso potrebni nova zimska pokrajina in novi drsalci, ampak nova slikarska in gledalska pozornost ter nova ponižnost v razmerju do stvari. Dokler tega dvojega nimamo, ne moremo pristrčno, otroško pohvaliti čudovite senzacionalnosti tako imenovanih navadnih, vsakdanjih stvari in jih – skupaj s samimi sabo – ustrezno ceniti. Žanrski umetnik oboje ima, zato lahko človeku pomaga, da lepoto sveta uzira drugače: ne le v enkratnih, slavnih, herojskih dogodkih, ampak tudi za fiziko naključij in entropije, pod prahom vsakdanjosti in celo za bleščečo fasado človekove volje do moči. To pa je nekaj velikega, morda večjega od dih jemajoče mimetičnosti, ki je bila zunanje, komercialno gonilo žanra in zbuja pozornost še zdaj. Zbuja jo celo tako zelo, da si sodobni raziskovalci še vedno prizadevajo najti optične pripomočke in postopke, ki naj bi to mimetičnost pomagali doseči, saj po izkušnjah s sodobnim hiperrealizmom težko verjamejo, da bi bilo do nje mogoče priti brez njih.

V. S.: To sva ugotavljala že ob Vermeerju, s tem da Bruegel stoji pri začetkih žanrskega slikarstva, pri Vermeerju pa se to slikarstvo požeje v svoj najvišji vrh.

J. M.: Naj ob tem pripomnim, da je bilo pri Brueglu tudi takrat, ko je bil še ves zapisan alegoričnim in religioznim temam, že vse pripravljeno za žanrski razmah. Vsi žanrski elementi so bili tako rekoč v nizkem štartu, nared, da stopijo v ospredje: vaška prizorišča, vsakdanja kmečka opravila in prizori, krajina, rekviziti, uporabni predmeti in podobno. Bruegel je v ta znano-neznani svet včasih instaliral celo mitske in biblične prizore, na primer na slikah *Pokra-*

¹¹ Prim. Chesterton, 1978, 129.

*jina z Ikarovim padcem*¹² in *Poklonitev kraljev v snegu*, na katerih ključna dogodka tako rekoč ponikneta v navadnem svetu. Bruegel nas gledalce odpira v svet, ki ga poznamo, vendar ga ne opazimo. Pri njem sta samo na videz v ospredju krajina in ruralna pripoved s kvečjemu etnografskimi aspiracijami. V resnici ni tako. Gre za pripoved o bistvenih stvareh, ki na dnu svoje slikarsko zamrznjene duše čaka, da se bo čez njen rob nagnil obraz¹³ in odmrznil njene arhetipske horizonte.

To se res dogaja. Še zdaj. Leta 2019, ob štiristopetdeseti obletnici slikarjeve smrti, in že malo prej se je perennialnost Brueglove aktualnosti pokazala v preverljivem sijaju, pa ne le na številnih razstavah v njegovi domovini, ampak v strokovnem smislu tudi na svetovni ravni, in sicer na dveh velikih, nadvse studiozno pripravljenih in izjemno obiskanih predstavitvah njegovega dela. Prva s pomenljivim naslovom "Bruegel. Das Zeichen der Welt" ("Bruegel. Znamenje sveta") je bila – kot napoved obletnice – že leta 2017 v dunajski Albertini, druga s še bolj pomenljivim naslovom "Bruegel. Once in a Lifetime" ("Bruegel. Enkrat v življenju") v letih 2018 in 2019 v dunajskem Kunsthistorisches Museumu.

V. S.: Pa si pogledjva "žanrski razmah", namreč kako se je godil prehod iz sakralnega historičnega slikarstva v žanrsko. Čisto na kratko: nizozemski slikarji so že v 15. stoletju, pred nastopom reformacije, postavljali prizore iz Biblije v svoje okolje z značilno domačo grajsko-dvorčevsko arhitekturo in interjerji ter biblične figure napravljali tako, kot se je oblačilo tedanje plemstvo. Potem so bibličnemu prizoru začeli dodajati prizore iz vsakdanjosti. Tako je na primer ravnal neznani mojster tik pred sredo 16. stoletja.

¹² Prim. sliko 6.

¹³ Prim. Bobin, 2014, 59.



Mojster LC, *Prihod v Betlehem*, ok. 1540

Rekonstrukcija slike tega mojstra je pokazala, da je bilo na risbi spodaj več prizorov iz Kristusovega življenja. Te je mojster zamenjal s prizori iz vsakdanjega življenja in sveti družini na končani sliki odmeril razmeroma malo prostora levo spodaj. Bruegel pa je šel še dlje. Na sliki *Popis v Betlehemu*, recimo, je biblični dogodek zajel ter, še več, skrnil med vsakdanje pripetljaje in opravila.

Otroci se drsajo, ženska kida sneg, kmet vleče tovor, ženska krmi živali itn. itn. – in Jožef in Marija, ki sta se, kot pravi naslov slike, prišla popisat v Betlehem,¹⁴ sta na njej skoraj neopazna. Zadnja možnost je prizorska osamosvojitve sodobne vsakdanjosti, na primer na *Kmečki poroki*.

Véliki dogodek je zajet v vsakdanjost tudi na *Pokrajini z Ikarovim padcem*, ki si jo omenil maloprej.

¹⁴ Prim. Lk 2,4.



Pieter Bruegel starejši, *Popis v Betlehemu*, 1566

To je edina ohranjena Brueglova slika z mitskim motivom. Bruegel je pripoved o Dedalovem in Ikarovem letu poznal iz Ovidijevih *Metamorfoz*, v katerih ima ta neverjetni let priče. Kdor ju je videl leteti, pripoveduje Ovidij, ribič, pastir ali orač, je osupnil in pomislil, češ, to morata biti bogova.¹⁵ Nasprotno je Bruegel mitsko preteklost zvrnil v sedanjost in herojstvo v vsakdanjost. Na njegovi sliki je véliko mitsko dejanje kratko malo postavljeno ob vsakdanja opravila. Natančneje: na njej sploh ni prikazan Dedalov in Ikarov let, ampak samo Ikarov padec, od vélikega dejanja samo njegov žalostni ali celo tragični konec.

Pokrajini z Ikarovim padcem je močno razlago dal (in z njo intoniral nadaljnje razlaganje) pesnik – Wystan Hugh Auden. Ta v pesmi *Musée des Beaux Arts*, naslovljeni po bruseljskem muzeju, kjer je

¹⁵ Prim. Ovidij, *Metamorfoze* 8.217–220, slov. prev. 1977, 54.



Pieter Bruegel starejši, *Pokrajina z Ikarovim padcem*, ok. 1561–1565

malo pred drugo svetovno vojno videl Brueglovo sliko, govori o tem, kako dobro so stari mojstri razumeli tek sveta. Ob trpljenju, ki ga povzroči veliko dejanje ali dogodek, so namreč prikazovali ravnodušnost. Audnov zgled starega mojstra je Bruegel, pri katerem takšno trpljenje nima prič. Zraven – vendar samo in nič drugega kot to: zraven – so otroci, ki se drsajo po ribniku, psi, ki po pasje živijo naprej, ali konj, ki si drgne zadek ob drevo. Vse to so detajli z Brueglovih slik. Seveda pa je v Audnovi pesmi kot kronska priča človeške ravnodušnosti nazadnje tu *Pokrajina z Ikarovim padcem*, na kateri “se vse obrača / proč, prav lagodno, od nesreče”:¹⁶ tako orač, čeprav je moral slišati pljus ob Ikarovem padcu v vodo in njegov krik, kakor tudi – ribiča in pastirja Auden preskoči – ladja, ki gre mirno svojo pot.

Čeprav je Audnova razlaga prepričala številne umetnostne zgodovinarje, se je pojavila še drugačna umetnostnozgodovinska ra-

¹⁶ Auden, 1994, 34.

zлага. Po tej razlagi nemenjenje za okolico ni ravnodušnost. Osrednja človeška figura na Bruegelovi sliki je orač, ki je zamenjava za Dedala. S plugom zarezuje enakomerne brazde v zemljo in se drži mere, srednje poti, zlate sredine kakor Dedal. Ta je za razloček od Ikara, ki se je dvignil previsoko in mu je sonce stopilo z voskom zlepjena krila, oral zrak po sredi med morjem in soncem ter ga je za orača označil že Seneka.¹⁷ Enako Bruegelov orač: plug vodi v skoraj enaki razdalji do Ikara in do človeškega trupla, ki leži v grmovju na koncu njive. Ne da bi se menil za to, kaj se godi okrog njega, opravlja svoje delo in se brez strahu pred smrtjo drži svojega načina življenja v skladu z naravo kot Božjo stvaritvijo in njenim ritmom.

Ta razlaga napotuje na nekakšen krščanski stoicizem in je nemara celo bliže obzorju slikarja iz 16. stoletja od nam neprimerno bližje Audnove razlage. Toda kot rečeno, to obzorje je temno. Ne vemo, koliko je Bruegla prežela krščanskohumanistična kultura njegovih sodobnikov.

J. M.: Omenil sem že, da se je Bruegel šolal in gibal v intelektualnih krogih svojega časa (v mislih imam mojstra van Aelsta in njegove naročnike ter Bruegelove mecene) in se v njih zato ni počutil tuje. Več kot verjetno pa se mi zdi, da ni bil človek, ki bi v lastnem izkustvu prekuhaval filozofske teorije. Po slikah sodeč v njem laže vidim natančnega opazovalca z neverjetnim smislom za karakterizacijo figur, pokrajini, vzdušij in ne nazadnje življenjskih izkustev. Menim, da sta bili opazovanje in slikanje pri njem sredstvi za refleksijo o absolutizmu sveta, ki ga je občutil, ne da bi mu nasprotoval. Zgodba sveta je velika zgodba zgodb. Zgodba človeka v njej pa je majhna, a dragocena. Zgodbe sveta tečejo v nekem neznanem kontrapunktu, vendar ne tako, da bi se ves čas menile druga za drugo. Bruegelova življenjska filozofija in teologija sta bili po mojem še naj-

¹⁷ Prim. Kilinski II, 2004, 101-102.



Joachim Patinir, *Pokrajina z begom v Egipt*, 1516/17

prej videti tako, kakor da bi smrti izrekli šah in mat: vsak dan ima svoj strup, za tistega, ki zna videti, pa tudi protistrup.¹⁸

V. S.: Morda res. Ampak dajva, začniva se počasi bližati *Lovcem v snegu*. Glede na to sliko je mogoče reči, da je Bruegel oral ledino dvema slikarskima zvrstema, ki sta se osamosvojili v 17. stoletju – ne samo žanrskemu slikarstvu, ampak tudi krajinskemu.

V krajinarstvu je bil Bruegllov predhodnik Joachim Patinir. V prvih desetletjih 16. stoletja je razvil tako imenovano *Weltlandschaft*, “svetovno pokrajino”. Slikal je biblične ali zgodovinske figure, ki tako rekoč izginjajo v veliki pokrajini. Za Patinirjevo “svetovno pokrajino” sta poleg tega značilna ptičja perspektiva, se pravi pogled od zgoraj, ki se panoramsko odpira v pokrajino, in po letu 1520 tudi horizontalni format, ki je v krajinarstvu postal stalnica

¹⁸ Prirejeno po Bobin, 2014, 10 in 23.

namesto vertikalnega formata. Pokrajina sama pa je domišljajska, z vso *copia et varietas*, "obiljem in raznolikostjo" narave: z visokimi gorami ter morjem in rekami, vijugajočimi se po globokih zavutih dolinah, z gozdovi in travniki, s skalami in polji.

J. M.: To je značilno za vse nizozemske slikarje, kadar upodabljajo krajinski motiv, od Boscha prek Bruegla in Herculesa Seghersa do Rembrandta in mnogih drugih. Vselej jih z neznansko silo privlači natančno to, kar v njihovi ravninski deželi tako zelo manjka, tudi panoramski pregled nad pokrajino, ki je po naravni poti, brez pripomočkov, kot so droni, tam tako rekoč nedosegljiv.

V. S.: Toda v krajinarstvu se je Bruegel še pred slikarstvom preizkusil v grafiki. Sredi petdesetih let 16. stoletja je naredil risbe za serijo dvanajstih grafičnih listov *Velike pokrajine*, s katerimi je dosegel sloves kot risar krajine. Te risbe oziroma grafični listi imajo sakralno in posvetno motiviko. A naj bo pripovedni motiv tak ali drugačen, naj bo to beg v Egipt ali pot v Emavs na eni strani oziroma vojaki med počitkom ali ptičar na drugi strani, vsakič deluje kot iniciator pogleda, ki se odpira v pokrajino. Pri tem je Bruegel s pridom uporabljal risbe Alp, ki jih je prinesel s potovanja v Italijo. Pred njim je gorato severnoitalijansko in tirolsko pokrajino sicer na akvarelnih risbah upodabljal že Albrecht Dürer. Vendar je naravno pokrajino *kot nekaj velikega* zasnoval šele Bruegel.

J. M.: Na začetku pogovora sem to spontano imenoval "svet v razširjeni perspektivi". Širok panoramski ključ z oddaljenim horizontom, ki ga imajo tudi že nekateri grafični listi iz serije, o kateri si govoril, je resnično postal Bruegllov zaščitni znak.

Slika *Lovci v snegu* je sicer del cikla *Letni časi*. Ta je domnevno nastal po naročilu Nicolaesa Jongelincka, ki je že prej imel v lasti nekaj Bruegllovih del. Bruegel je naročilo izpolnil v enem letu, leta 1565, kar je glede na velik format (povprečno 120 x 160 cm), število del in način slikanja brez dvoma izreden dosežek. Cikel je v štiri-

stoletni zgodovini doživljal razgibano usodo in slike niso ostale skupaj. Ena se je celo izgubila. Glede na enako datiranje, enak format in enako obravnavo horizonta so jih kot dele iste celote (znova) prepoznali in potrdili šele v dvajsetih letih prejšnjega stoletja. Vse slike se odlikujejo tudi po izjemno profiliranem atmosferskem vzdušju, ki karakterizira ritem sprememb v naravi in človeku.

V. S.: Brueglovi *Letni časi* so mejnik v razvoju evropskega krajinarstva. Meseci so se sicer pojavljali že prej, v nizozemskem miniaturnem slikarstvu iz 15. in prve polovice 16. stoletja, in sicer na koledarskih straneh v časoslovih, na katerih so upodobljena vreme, stanje pokrajine in za posamezen mesec značilna opravila. Bruegel pa je mesece prvi naslikal v *velikem* horizontalnem formatu. Kot rečeno, je bila njegov drugi vir “svetovna pokrajina”, s tem da je od Patinirja prevzel ptičjo perspektivo in horizontalni format. Vendar Brueglov format ni več majhen kakor pri Patinirju in njegova pokrajina ni več domišljajska, ampak naravna, in čeprav je naravna, ni “resnična”, se pravi stvarna. Je *Mischlandschaft*, “mešana pokrajina”, sestavljena iz flamske in iz alpske pokrajine, ki jo je videl in risal na poti v Italijo in nazaj.

J. M.: Hibridizacija motivov je bila za Bruegla imaginativno sredstvo, s katerim je na slike prenašal tako bližnjo resničnost kakor njeno kozmopolitsko ekstrapolacijo ter med sabo nevsiljivo povezoval atraktivnost vsakdanjega in dramatiko nevsakdanjega. Strategija tega združevanja je bila zelo verjetno fascinantna tako za slikarje in za gledalce, ki so glede na razcvet trgovanja tudi sami vse več potovali in jim zato svetovljanski namigi oziroma vložki niso bili tuji. Med gledalci najbrž ni bilo godrnjanja, češ da gora, kot jih je na primer mogoče videti na sliki *Lovci v snegu*, v njihovi ravninski deželi pač ni nikjer. Če bi godrnjanje bilo, se take slike gotovo ne bi ohranile, še verjetneje pa je, da sploh ne bi bile naslikane.

Za Brueglovo krajino je treba reči, da je v njej, prvič, vselej dovolj “prostora” in da figuralni motivi, kot že rečeno, zaživijo prav zaradi tega razloga. In drugič, ta krajina ne teži k idealizaciji in stilizaciji, ki bi ju, če bi slikar, recimo, deloval v Italiji, terjali matematizirana perspektiva in ideali posnemanja “bistva naravne lepote”, ne pa prikazovanje te lepote same na sebi. Perspektivo Bruegel seveda upoštevava, in sicer zelo inventivno, vendar oblikotvorno sredstvo in ideal v njegovi artikulaciji nikoli ne prekrijeta vtisa “neolepšane” in morda prav zato še vedno tako privlačne krajinske resničnosti.

V. S.: *Lovci v snegu* se med slikami, ki sestavljajo cikel *Letni časi*, odlikujejo po tem, da so ena prvih *zimskih* krajin sploh. Prva obljudena zimska krajina je sicer freska iz serije *Dvanajst mesecev leta*, prikaz meseca januarja, ki je bil verjetno narejen na začetku 15. stoletja in krasi Orlov stolp gradu Bounconsiglio v Trentu. Toda *Lovci v snegu* so “najzgodnejša zimska krajina velikega formata v zahodnem slikarstvu” in so sčasoma postali “prototipska slika zime”.¹⁹

J. M.: Če se vrneva k *Letnim časom*, je treba tudi povedati, da mora vsak tak cikel imeti program. Ta pri *Letnih časih*, kot si omenil, izvira iz miniaturnega slikarstva 15. in 16. stoletja, se pravi s koledarskih strani molitvenikov, ki so upodabljale vreme in značilna opravila v različnih letnih časih. Svetovno znan primer, kar zadeva iluminirane koledarske liste, je dragoceni molitvenik *Les très riches heures de duc de Berry*, ki je nastal med letoma 1411 in 1416.²⁰ Če to povem v sodobnem jeziku, gre za eminentnega prednika nekdanjih pratik, ki so jih cenili ter se iz njih učili še naši dedje in babice.

Dandanes smo letne čase v naši geografski širini vajeni vizualizirati v štirih etapah. Na Nizozemskem v Brueglovem času pa je

¹⁹ Pénot in Oberthaler, 2018, 228.

²⁰ Berry je pokrajina in nekdanja provinca v osrednji Franciji s sedežem v Bourgesu, ki se je v času francoske revolucije razdelila na novoustano-
vljene departmaje Cher, Indre in Vienne.

bilo etap šest: zgodnja pomlad, ki obsega februar in marec ter jo upodablja slika *Mračni dan*, potem pomlad ...

V. S.: ... po tradicionalnem nizozemskem dojemanju letnih časov je to pozna pomlad.

J. M.: Imaš prav, pozna pomlad, ki obsega april in maj ter jo je prikazovala slika, ki velja za izgubljeno. Sledijo zgodnje poletje z junijem in julijem, ki ga upodablja *Košnja*, visoko poletje z avgustom in septembrom, ki ga prikazujejo *Žanjci*, jesen z oktobrom in novembrom, ki jo simbolizira *Vrnitev črede*, ter zima z decembrom in januarjem, ki jo predstavljajo *Lovci v snegu*. Ta slika prikazuje razmeroma ostro zimo, ki sodobnega gledalca spravlja v začudenje, saj so njegove predstave o nizozemskih zimah povsem drugačne. Vendar je to posledica tako imenovane male ledene dobe v 16. stoletju, ko se je povprečna temperatura v Evropi znižala za stopinjo in pol in so bile slabe letine, toče, zmrzali in sneženje tudi na Nizozemskem nekaj običajnega.

Cikel, tako rekoč Bruegelov *magnum opus*, je bil naslikan za Jongelinckovo podeželsko hišo Marggrawelei v bližini Antwerpna, in sicer menda za stensko dekoracijo jedilnice.

V. S.: Pojavila se je tudi domneva, da so bile Bruegelove slike letnih časov v tej jedilnici vse obešene v isti višini nad opažem in da so okrog in okrog obdajale trgovca, njegovo družino in goste.²¹ Lahko da je hiša trgovcu rabila za nekakšno pastoralno zatočišče pred mestnim poslovnim vrvežem.

J. M.: Čisto mogoče. Če se ozremo nazaj s sodobno predstavo o preobremenjenosti poslovnježev, se zdi misel na nekakšno slikovno Arkadijo, sredi katere se človek umiri in odpočije, več kot sprejemljiva. Še zlasti če velike tabelne slike človeka tako rekoč posrkajo iz njegovega vsakdanjika in prestavijo v prepričljiv naraven milje nepokvarjenega, idiličnega življenja.

²¹ Prim. Buchanan, 1990, 549.

V. S.: *Letne čase* je trideset let pozneje kupilo mesto Antwerpen in jih podarilo nadvojvodi Ernstu, tedanjemu guvernerju Nizozemske. Neki dokument o Jongelinckovi lastnini v zvezi z njimi omenja samo “dvanajst mesecev”, popis nadvojvodove lastnine, narejen po njegovi smrti, pa “šest slik dvanajstih mesecev”. Od tod različne razlage: prva, da je bilo slik v ciklu prvotno dvanajst, druga, da jih je bilo šest, in tretja (ali različica druge), da jih je bilo šest zato, ker je Bruegel izhajal iz nizozemskega kmečkega izročila, ki je običajnim štirim letnim časom dodalo zgodnjo pomlad in pozno jesen. Tista, ki manjka, je tedaj, kot že rečeno, slika pozne pomladi.

J. M.: Domnevali so tudi, da bi pozno pomlad lahko predstavljale *Otroške igre*, kar bi bilo, sodeč po formatu, sicer mogoče, a glede na to, da prikazujejo odnos med ljudmi namesto odnosa med človekom in naravo, ni posebno verjetno.

S ciklom *Letni časi* se je zgodovina precej poigravala. Kot si povedal, je bil trideset let po nastanku odkupljen in podarjen nadvojvodi Ernstu. Nato se je za slikami izgubila sled. Spet so se pojavile šele leta 1659, in sicer kot sestavni del umetniške zbirke nadvojvode Leopolda Wilhelma Avstrijskega, knezoškofa in upravitelja španske Nizozemske, v dunajskem Stallburgu. Odtlej je bil govor le še o petih slikah. Leta 1783 sta se v zbirki dunajskega Belvedera kot del cikla pojavili sliki *Otroške igre* in *Pomor nedolžnih otrok* (verjetno kopija Pietra Bruegla mlajšega), od katerih naj bi druga predstavljala zimo. *Lovci v snegu* in *Mračni dan* se spet omenjajo šele od leta 1884 naprej, *Žanjci* so bili od leta 1809 v Franciji, dokler jih sto deset let pozneje ni odkupil newyorški Metropolitan Museum, *Košnja* pa se je v nerazjasnjenih okoliščinah pojavila na Češkem in je zdaj v Lobkoviczký palác na praškem gradu.²²

²² Prim. Gräf, 2009, 12.



Pieter Bruegel starejši, *Žanjci*, 1565

V. S.: Posebna Bruegllova odlika je, da letni čas podaja z značilno svetlobo in ozračjem, ne šele z opravili. Pomisliva samo na barvo neba, na – če prav razbiram – sivozeleno pri *Lovcih v snegu* ali na vijoličnosivo pri *Žanjcih*, ki v ozadju levo zgoraj prehaja v sivovijolično griča. Barve, ki delajo svetlobo in ozračje, so na Bruegllovih *Letnih časih* zmeraj uglasene s časom leta.

J. M.: Pravzaprav je to tisto glavno. Opravila so sekundarna. Zares globoko v gledalca ne prodirajo opravila in noše, ampak vzdušje, svetloba, sugestivno zadeta barvitost ozračja.

V. S.: Še tale pripomba k *Lovcem v snegu*. Lovci so prikazani med vračanjem z lova. Čeprav je njihovo gibanje na sliki v skladu z naravo slikarskega medija ustavljeno, močno sugestijo gibanja vendarle daje kompozicija njihovih figur skupaj s tropom psov, ki se začne na levi spredaj in nadaljuje diagonalno v globino slike. Levo zgoraj so ljudje pred gostilno, ki se pripravljajo na klanje



Perspektiva na *Lovcih v snegu*

prašiča, in proti desni v ozadju ljudje, ki hodijo, se drsajo oziroma igrajo hokej na zamrzlih bajerjih, kar je postal sploh najbolj priljubljen zimski prizor v žanrskem slikarstvu. Toda sugestija gibanja izhaja tudi od kompozicijskega ritma štirih visokih dreves. Ta s tem, da se postopno manjšajo, ne samo da odpirajo prostor v globino, ampak se tudi v enakomernih raztežajih spuščajo po hribu navzdol.

J. M.: Na sliki je izraženo intenzivno iluzijsko gibanje v globino prostora, saj ima diagonala od leve spodaj proti desni zgoraj, ki ji to gibanje sledi, v likovnem prostoru apriorni pomen vstopanja v format.²³ Pri Brueglu je to še potencirano, saj se v isti smeri k desnemu bežišču na horizontu stekajo tudi vse ravno prav diskretne in ravno prav vidne perspektivične silnice oziroma linije.

Prostorski učinek slike še krepki logično izmenjavanje in medsebojno odiranje svetlih in temnih planov. V ospredju je svetli plan

²³ O razlogih za to prim. Muhovič, 2015, 727.

hriba s kontrastno temnimi figurami lovcev in psov. Ta plan potiska nazaj temni plan dreves in hiš pod hribom, ki se na levi strani slike zliva z gostilno, pred katero ljudje kurijo ogenj. Za tem temnim planom je svetli plan zasneženega hriba, ki se vleče čez zasneženi pas med zaledenelima ribnikoma proti desni strani slike, ter za njim spet temnejši plan hiš in gozda na levi, ki potiska gledalčev pogled še bolj v globino, proti obsežnemu pobočju s štirimi vasmi in zvoniki, za katerimi se postopno nakazuje vzpon proti dramatičnim gorskim vrhovom na zgornjem desnem robu slike. Manever izmenjavanja svetlih in temnih planov gledalčevemu pogledu preperečuje, da bi na hitro zdrsnil od osnovnice proti zgornjemu robu slike, hkrati pa mu omogoča, da se sprehaja od plana do plana. Gledalec iluzijsko potuje v globino slike, proti njenemu krajinskemu horizontu, čeprav se dejansko niti za milimeter ne odmakne od slikovne površine, na kateri je vse.

V. S.: O Brueglu sva veliko povedala in čas je, da preideva k poeziji. O Branetu Senegačniku, pesniku, esejistu in prevajalcu, sicer pa klasičnem filologu in profesorju na ljubljanski Filozofski fakulteti, ne bi nadrobneje govorila. Naj omenim samo to, da se v svojih pesmih zelo pogosto navezuje na slikarstvo in klasično glasbo, kar velja tudi in predvsem za pesmi v njegovi zadnji zbirki *Pogovori z nikomer*, in da je med sodobnimi slovenskimi pesniki v tem poseben.

Brueglova slika rabi v Senegačnikovi pesmi *Dve sliki* za ponazoritev človekove notranjosti. Ta postopek tistemu, ki vsaj malo pozna slovensko pesništvo, deluje znano. Spomni ga na Prešerna, ki je človekov življenjski položaj oziroma notranjost pogosto ponazarjal s podobo iz narave. Za razloček od njega Senegačnik za takšno ponazoritev uporabi sliko, umetniško oblikovan prizor iz narave, ki ga opiše v svoji pesmi.

Dober zgled za to, kako ravna Prešeren, ponuja tretji izmed *Sonetov nesreče* – dober za nameček zato, ker je stari mojster za pona-

zorilo izoblikoval podobo iz zimske narave. V kvartetnem delu to podobo razprostre takole:

Hrast, ki vihar na tla ga zimski trešne,
ko toplo sonce pomladansko séje,
spet ozelénil semtertjè bo veje,
naenkrat ne zgubi moči poprèšne:

al vènder zanjga ni pomóci rešne;
ko spet znebi se gôjzd snega odeje,
mladik le malo, al nič več ne šteje,
leži tam rop trohljivosti požrešne:

Za dvopičjem, ki odpira tercetni del soneta, Prešeren to podobo iz narave naobrbe na človekovo življenje, tako da postane prisposoda zanj oziroma za dogajanje v njegovi notranjosti:

tàk siromak ti v bran, sovražna sreča!
stoji, ki ga iz visokosti jasne
na tla telébi tvoja moč gromeča;

ak hitre ne, je smrti svest počasne,
bolj dan na dan brli življenja sveča,
doklèr ji reje zmanjka, in ugasne.²⁴

Prešeren torej vzpostavi paralelizem med naravo in človekom. Naravni zunaj prisposodablja oziroma sploh daje podobo in s tem nazornost človeškemu znotraj. V *Sonetnem vencu* Prešeren dogajanje v svoji notranjosti celo na gosto metaforično ponazarjajoče prepleta z dogajanjem v naravi. V "Magistralu" na primer pravi, naj mu ona, ljubljena ženska, ki je kot sonce, iz oči pošlje blage žarke, da bodo

²⁴ Prešeren, 1965, 167.

pesmi v njegovem srcu, "mokrocveteče rož'ce poezije", ki so doslej, obdane s skalami in bičane z viharji, rasle na temnem kraju, poganjale veselejše cvetove. Vendar to ne pomeni, da Prešeren naravo antropomorfizira.

J. M.: Narava je pri njem kratko malo narava.

V. S.: Prešeren naravi ne pridaja človeških lastnosti, razpoloženj ali čustev. Hrast se ne obnaša po človeško. S tem da ga je pozimi podrl vihar in da spomladi še ne popolnoma brez življenjske moči spet nekoliko ozeleni, vendar kljub temu postane plen počasnega trohnenja – samo s tem in z ničimer drugim postane prisposoba za človeka, ki ga zadene zlo usode, a od njega ne umre takoj, ampak odtlej skrušen životari z zavestjo o bližajoči se smrti. Nevidno v človekovi notranjosti, težka, najedajoča zavest o počasni smrti, se upodobi v hrastu, ki trohni, podrt na tla.

J. M.: Nevidno oživi s pomočjo vidnega. Menim, da je védenje o propadanju v tem primeru manj pomemben dejavnik kot izkustvo propadanja, ki ga je želel upodobiti Prešeren.

V. S.: Jure Detela je o Prešernovem upodabljanju oziroma prispodabljanju zapisal: "Pesnik se skoncentrira samo na eno značilnost hrasta, jo izolira od celovite hrastove eksistence, izenači jo s svojo izkušnjo [...] – in ko to stori, potem manipulira s to značilnostjo tako, da vanjo samovoljno projicira svoje osebne probleme."²⁵ Detelov očitek Prešernu je, da s projekcijo sebe v stvar njo samo v njenem celovitem bivanju zakrije. Detelova ostra kritika ...

J. M.: ... po svoje je tudi čudaška ...

V. S.: ... lahko bi rekla tudi tako, ja, vsekakor pa ta kritika tako rekoč boža sodobna ekoantropocentrična ušesa. Pri tem izhaja iz neo-avantgardističnega radikalizma, ki v nasprotovanju danosti in izročilu poskuša iz pesniške govornice in jezika sploh izkoreniniti metaforo.

²⁵ Detela, 2011, 289–290.

Po Detelovi sodbi metafora na podlagi ene same podobnosti izenači stvar s stvarjo in s tem stvar skrči na eno samo lastnost, tisto, po kateri je podobna drugi stvari. Tako med stvarmi vzpostavlja ekvivalence in jim dodeljuje menjalno vrednost. Napad na metaforo s tem dobi družbenokritično ost: metafora je tvorka nič manj kot “buržoazne ekonomije” pesniške govornice, ki v podobnostnem krčenju stvari in vzpostavljanju enakovrednosti in zamenljivosti med njimi oži svet. Še huje: metafora je nasilna, kadar operira z živimi bitji. Njen *modus operandi* doseže vrh v antropocentričnem nasilju, kadar drugo živo bitje usužnji tako, da postane izrazno sredstvo za človeka. Prav to se po Detelovem mnenju zgodi pri Prešernu.

Detela je kritiko metafore prenesel tudi v svojo pesniško prakso, odpravljanje metaforičnosti z dobesednostjo, čeprav to ni nič drugega kot zaganjanje v *adýnaton*, s katerim pesniška govornica izgublja svojo moč in možnost, in dokončna odprava metafore ni nič drugega kot želja po nemogočem. Takšno vojskovanje proti metafori je del radikalnega upora proti obstoječemu, ki ima dandanes precej močan apel. Vendar predvsem ne prenaša tega, kar pač neodpravljlivo obstaja, namreč neizkorenljive danosti jezika (oboje, “prenaša” in “neizkorenljive” v tem stavku, ni seveda nič drugega kot metafora).

Metafora ne oži sveta. Po Aristotelu, njenem prvem teoretiku na Zahodu, je prenos, ki prinese ime od ene stvari drugi stvari, s tem da druga stvar lahko tudi nima imena. Na primer: obstaja ime za to, kar človek počne s semenom, ne pa tudi ime za tisto, kar sonce dela z žarki – in tako metafora po podobnosti prenese ime z ene dejavnosti na drugo.²⁶ Zato še zlasti tedaj, ko prinese ime tja, kjer ga prej ni bilo, širi, razgrinja svet, je svetotvorna. V navedenem primeru prenese ime s človekove dejavnosti na dejavnost sonca, tako da do-

²⁶ Prim. Aristotel, *Poetika* 1457b 27–30, slov. prev. 1982, 97.

bimo “sejanje sončnih žarkov”. Le zakaj torej ne bi prinašala imen tudi v nasprotni smeri, od narave človeku? Zakaj ne bi odkrivala človekove notranjosti? In po drugi strani: ali zahteva po odpovedi metafori ne trga človekove vezi z okoljem oziroma z drugimi živimi bitji, ali ga ne centrira vanj samega, v osamljeno središče, ki je okrog sebe izgubilo svet? Ali ni prav ta zahteva nerefektirano antiekološka in antropocentrična?

Metafora je stara toliko kot jezik. Detelova advokatura od človeka nasilno prilashčenih živih bitij, ki metaforo obsoja kot poglavitno sredstvo prilashčanja, pa je v resnici nesubtilno paradotoklastična. Po starodavnem izročilu razbija s kladivom. In Detelov lastni pesniški projekt je demetaforizacija, katere posledica je uničujoče sebespodjedanje pesniške govornice.

J. M.: Po mojem mnenju je bila v tem primeru storjena napaka. Dvojna. Najprej logična, potem estetska. Logična napaka (*non sequitur*) prezre to, da analogija, ki nastopa v metafori, ni identiteta, ampak podobnost po nekaterih, a ne po vseh vidikih. Naslikan portret je na primer podoben portretiranču. Če je dobro naslikan, mu je lahko celo zelo podoben, vendar samo po videzu, saj portret sicer nima nobenih drugih lastnosti portretiranča. Vsakdo spontano ve, da bi bilo trditi kaj drugega v tej zvezi absurdno. Živo bitje (človek, umetnik) z metaforo ne more usužnjiti drugega živega (živalskega, rastlinskega) bitja, saj v njej ne nastopa to bitje, ampak samo njegov opis, videz, karakterna posebnost in podobno. Zato, če smo precizni, človekovo izrazno sredstvo ni živo bitje, ampak njegov znakovni opis ali oris.

V estetskem in ekspresivnem smislu pa je to zelo huda napaka, ki ignorira akcijski radij in smisel metafore. Metaforično govorimo tedaj, ko kak izraz ali frazo uporabimo tako, da z njo označimo nekaj, za kar sicer ni dobesedno primerna, vendar z namenom, da bi pokazali na podobnost med dvema stvarima. Bolj oddaljena ko je ta podobnost, bolj intenzivna, ustvarjalna in učinkovita je me-

tafora. Metaforično z že pridobljenimi izkustvi izražamo nova, še ne izražena izkustva. Predvsem pa je pomembna tista funkcija metafore, ki omogoča, da čisto abstraktna miselna spoznanja postanejo (čutno) dostopna na poseben poetični način, ki je značilen za vsako umetnost. To je še zlasti pomembno zdaj, ko bolj potrebujemo izkustvo sveta kot njegovo razlago. Če bi umetnost prikrajšali za logiko metafore, bi umetnikom vzeli enega najbolj subtilnih in igrivih instrumentov, publiki pa širok diapazon možnosti izkušanja in doživljanja. Zato se zelo strinjam s tabo, da je iluzorno misliti, da je z metaforo v umetnosti mogoče na hitro opraviti ali da je naravo zaradi ekoloških razlogov dopustno (in smiselno) rezervatsko ščititi pred metaforično rabo in tematizacijo. Svet, pravi pesnik Bobin, postane resničen le za tistega, ki ga gleda s pozornostjo, potrebno za to, da se iz pesmi izlušči sonce, ki je v njej.²⁷ Ne v svetu.

V. S.: Predvsem ni nujno, da bi bilo odkrivanje človeške notranjosti z naravo nekaj nasilnega. A naj dodam še nekaj. Kot je dobro znano v slovenski literarni zgodovini, je antropomorfní paralelizem med naravo in človekom, na katerega sicer pogosto naletimo v romantični poeziji (“romantični” ne samo v strogem literarnosmernem pomenu), razdrí Simon Jenko. V deseti pesmi iz cikla *Obrazi*, v kateri mati joče ob hčerinem grobu, pravi:

Kar oko doseže,
smeje se narava,
pómílad po gobovih
cvetje razsipava.

V joku svojo zgubo
človek Bogu toži;

²⁷ Prim. Bobin, 2014, 19.

slavec, drobni slavec
pa vesele kroži.²⁸

Jenko tu celo zagreši to, kar je John Ruskin približno v istem času imenoval *pathetic fallacy*, "čustvena zmota". Naravi prida človeško čustvo – narava se smeje –, vendar je njen smeh metaforična figura z *dvema obrazoma*: prvi je antropomorfičen, drugi ironičen. Jenkova ironija učinkovito pretrga simpatetično vez med človekom in naravo. Na enem bregu ostane človeška žalost, na drugem pomladna narava v cvetju in petju, ki je prav z gledišča trpečega človeka videti kot smeh.

J. M.: To je zelo podobno semantični situaciji *Pokrajine z Ikarovim padcem*. Nesreča se zgodi, vendar svet teče naprej, kot da se ni nič zgodilo.

V. S.: Po Audnu se na Brueglovi sliki za človeka ne menijo drugi ljudje, v Jenkovi pesmi pa se zanj ne meni narava. Tu bi lahko pomislila tudi na pse ali konja z drugih Brueglvih slik, vendar jih v tej zvezi spet izpostavlja Auden, pesnik z moderno senzibiliteto.

J. M.: Delno imaš prav. Za Ikara se ne menijo niti ljudje niti živali. To še zlasti močno zbode v oči. Vendar se zanj ne meni tudi svet s kozmično razprtim horizontom: ne sonce, ki vzhaja (ali zahaja), ne valovi, ne drevesa, ne brsteče grmovje, ne skalne čeri, ne veter, ne oblaki, ne gore, ne mesto v oddaljenem zalivu. Tudi o tem bi bilo z Jenkom mogoče reči: "Kar oko doseže, blešči in smeje se narava, pomlad po zoranih brazdah novo življenje razsipava."

V. S.: O, še en Jenkov obraz ... Ampak lotiva se zdaj Senegačnikovih *Dveh slik*. Tudi ta pesem je, tako kot Prešernova, sonet. Poleg tega se v grobem, ne popolnoma simetrično kakor Prešernova, deli na prispodablajoče v kvartetnem in prispodobljeno v tercetnem delu.

²⁸ Jenko, 1964, 54.

Senegačnikova pesem o Brueglovi sliki se začne s časom na njej: "Še ni večer." Takoj na začetku ni jasno, kdo je njen govorec niti da ta govori o sebi, ampak se to, da je govorec pesnik sam, razjasni šele v zadnji kitici. Na začetku pesmi torej govorec, ki je neznan, kot da bi stopil v sliko, govori iz nje. Govori o času na sliki, pa ne o času leta, ki ga *Lovci v snegu* upodabljajo v ciklu *Letni časi*, ampak o času dneva, ko se še ni zvečerilo, vendar se dan že nagiba h koncu. Na nebu se skoz veje dreves vidijo "modro-sivi preliv", ki zdaj, ko se kratek zimski dan končuje, postajajo čedalje bolj blede. Toda kljub temu je še zmeraj svetlo:

Je starodavno svetla ura: sneg,
ljudje in hiše v isti so vedrini.

Sklepni *enjambement* v prvi kvartini poudarja tesno zvezo "svetle ure" in "snega", čeprav "sneg" sintaktično spada v naslednjo poved. "Svetla ura" in "sneg" stojita povsem skupaj, ločena samo z dvopičjem, ki je eksplikativno ločilo: *ura je svetla od snega*. Na sliki je torej ujet čas zimskega dneva, ko je na zemlji svetleje kakor na nebu in je bolj kot od svetlobe z neba svetlo od snega, ki prekriva zemljo in strehe hiš.

J. M.: Nenavadno svetlobo v zimskem predvečerju, ko se nebo in stvari že temnijo, sneg pa še vedno sprejema in odbija ugašajočo svetlobo, poznamo vsi. Še posebno dobro jo opazimo v podeželski pokrajini, kadar vtisa ne moti megla. Občutek imamo, kot bi šlo za neko posebno, poslovilno bogoslužje svetlobe ter zunanje in notranje percepcije.

V. S.: Od te svetlosti je "v vedrini" vse, pravi govorec Senegačnikove pesmi, ob snegu in od snega, od njegove svetlosti, ki razsvetljuje dan, ko se ta nagiba v zaton, tudi ljudje in hiše. "Vedrini" je lahko vremenski pojav ali človeško razpoloženje - govorimo o "vedrem nebu" ali "vedrem človeku" -, vsekakor pa nam ta beseda tu pred

oči kliče jasno vidnost vsega v posebni snežni svetlobi poznega zimskega dneva. Ljudje, živali in stvari so vidni v jasnih, ostrih obri-
slih, in kot je rečeno na začetku druge kvartine: “Žarijo barve. Mraz
jih je očistil.”

J. M.: Res, barve žarijo. Čeprav je njihova barvitost daleč od inten-
zitet čistih barv, jim globino in sijaj daje prefinjena belina snežne
odeje, ki željno pije in odbija zadnjo svetlobo. Ta v simultanem kon-
trastu oživlja vse, kar je na njej in ob njej. Poudarja barvitost na
videz nebarvitega in težkega sivozelenega neba. Daje mu globino
in hkrati prosojnost. Pri tem odseve njegove barve povzemajo od-
daljene gore, ki se ga dotikajo, in oba zaledenela ribnika, v katerih
se zrcali. Barvito pobliskavajo tudi fasade hiš, kjer jih poljubljajo še
zadnji sončni žarki. Konture so jasne in precizne. “Mraz jih je oči-
stil,” pravi pesnik – in res jih je. Vse drugo na tem subtilno barvitem
žametu je temno: lovci, psi, osebe ob ognju v prvem planu, drsalci,
ptiči na vejah, ptič nad pokrajino ... in seveda drevesa.

V. S.: Drevesa so črna oziroma “počrnela od žalosti”, pravi govorec
pozneje v pesmi, a če se vrnem na začetek druge kvartine: od mraza
izhaja čisto žarenje barv. To žarenje je ujel Bruegel, ki je z barvo lovil
svetlobo in ozračje na svoje slike letnih časov ter naj bi ga drugi sli-
karji posnemali kot drugo naravo.

J. M.: Vprašanje pri tem je seveda, kaj natančno tu pomeni druga
narava. Če izhajam iz Bruegla, vidim, da naravo ne le odslikava,
ampak jo tudi in predvsem karakterizira. Slikarsko povzema in
ujame vzdušje prizora, časa in okoliščin, ki ga v realnosti sicer doži-
vimo kot nekaj karakterističnega, a ga ne moremo ohraniti. Slikar
pa to vzdušje lahko fiksira, in Bruegel je bil tega res zmožen v obilni
meri. Čeprav bi glede na njegove alegorične začetke v njem lahko
videli slikarskega epika, je zlasti v ciklu *Letni časi* slikarski lirik, sli-
karski pesnik. Njegove slike so, da tako rečem, oblikovno in doživ-
ljajsko “zgoščena realnost”. Nemci poeziji pravijo *Dichtung*, to je

zgoditev našega odnosa do stvarnosti. Če grem v naravo, me bolj kot trava pritegne cvet, ker je v njem zgoščeno prizadevanje rastline, da bi opravila svojo biološko nalogo. Tak cvet je tudi umetnina, ki je zgoditev naše potrebe, da intenzivno doživimo svet v sebi in sebe v svetu.²⁹ Glede na to je Bruegelova slika kot druga narava maksimalna ekonomija izraznih sredstev in fiksiranega karakterističnega občutja, ki gledalca s svojo zgoščenostjo nagovarja bolj intenzivno kot narava, v kateri je zgoščenost treba šele najti, spoznati in izluščiti.

Skratka: Bruegel olajšuje *Stimmungseinführung*, kot pravijo Nemci, to je vživetje v vzdušje prizora, v naravo, človeka, minljivost, slikarstvo, življenje samo. In to "vživetveno pomoč", kot je videti, občutijo tako slikarji kot pesniki in sploh ljudje, ki pridejo v stik z njegovim slikarstvom. Prizorišče *Lovcev v snegu* lahko zato zlasti v povezavi s Senegačnikovo pesmijo opazujeva tudi v tej zgoditveni in vživetveni tonaliteti.

V. S.: S časom dneva, njegovo svetlobo in barvami je prizorišče v Senegačnikovi pesmi tako rekoč pripravljeno za osrednji prizor na Bruegelovi sliki. A preden preidem k temu prizoru, kot je podan v njej, naj opozorim še na drugačno gledanje Bruegelove slike.

To je gledanje v prostorskem ključu, na katero naletimo pri Williamu Carlosu Williamu, slovitem ameriškem modernističnem pesniku, ki je na Bruegelove slike spesnil cikel desetih pesmi in po njem s *Slikami iz Bruegla* naslovil tudi svojo zadnjo pesniško zbirko iz leta 1962. Williamsova pesem na *Lovce v snegu* je tako kot druge v tem ciklu sestavljena iz zanj značilnih trivrstičnih kitic s spremenljivo stopico. Nima ločil, ima pa prav tako značilne *enjambemente*, ki so Williamsu prinesli sloves mojstrskega prelamljavca verzov. Zaradi njih se povedi ne prekrivajo z verzi, ampak segajo čeznje, in tako nastajajo skladijske dvoumnosti. Marsikatera beseda ali be-

²⁹ Prim. Butina, 1984, 323.

sedna zveza ima dvojno vez. Veže se v obe povedi, v tisto, ki se z njo konča, in tisto, ki se, prav tako z njo, začne:

Celotna slika je zima
ledene gore
v ozadju vrnitev

z lova gre proti večeru
z leve
čvrsti lovci noter vodijo

svoj trop³⁰

- in tako naprej. Williams gleda Brueglovo sliko v prostorskem ključu s posebno pozornostjo, usmerjeno na kompozicijo. Njegov pogled najprej zajame celoto in takoj nato gore v ozadju. Šele potem sledi omemba časa, namreč da gre dan proti večeru, vendar samo to, in že se pogled pomakne k lovcem in tropu psov levo spredaj na sliki.

J. M.: Zanimivo pri tem je, da pesnik slike ne bere tako, kot jo berejo navadni gledalci oziroma jo kot gledalec, ki si najprej ogleduje celoto, bere tudi sam, se pravi od leve spodaj proti desni zgoraj, saj tak način branja narekujejo perspektivne silnice,³¹ ne nazadnje pa tudi vidni aparat, ki je podrejen logiki funkcionalne specializacije možganskih hemisfer.³² Smer od leve spodaj proti desni zgoraj je v likovnem prostoru smer vstopanja v format. Branje v nasprotni smeri, od desne zgoraj proti levi spodaj (od gora do gostilne in gostilniškega izveska), na sliki ni eksplicirano, ampak ga favorizira

³⁰ Williams, 1962, 5. Prev. V. Snoj.

³¹ Prim. sliko 9.

³² Prim. Muhovič, 2015, 584.

pesnik. Pomeni izstop iz formata v svet gledalca in bi bilo, če bi bilo na sliki poudarjeno, kar ni, nekakšen napad na gledalca samega. Tak “enjambementski” način branja likovnega prostora je sicer mogoč, vendar ne izvira iz kompozicijske logike slike, ampak iz pesnikovih ekspresivnih potreb in intenc. Torej ni res, da Williams gleda Brueglovo sliko s pozornostjo, usmerjeno na njeno kompozicijo. Prej jo gleda glede na kompozicijo pesmi. A pojdiva naprej k njegovi ogledovalski strategiji.

V. S.: Drži, pojdiva naprej. Od lovcev in tropa psov Williamsov pogled seže nekoliko višje h gostilniškemu izvesku in ognju pred gostilno, okrog katerega se zbirajo ljudje, se po diagonali odmakne k drsalcem desno zadaj in nazadnje vrne h grmu, podrtem od snega, spredaj.

J. M.: Ta grm je prvoplanski marker oziroma označevalec, ki rabi temu, da vse druge stvari in plane še dodatno potisne nazaj v iluzijski prostor. S slikarskega stališča ima grm neznaten semantični, a zelo pomemben formalni, kompozicijski potencial.

V. S.: Z grmom, v ospredju natanko na sredi, Bruegel “dopolni sliko”, čisto na koncu svoje pesmi pravi Williams, ki je prej ves čas sproti omenjal, kje se njegov pogled mudi na sliki: zadaj, levo, desno, spredaj. Za razloček od Williamsa pa gre Senegačnik v Brueglovo sliko s časovnim ključem. Prizorišče je pripravljeno – in sledi asindetona, samostalniški niz, ki pohitruje in zgošča: “Tek psov. Glasovi. Daleč. Lajež. Smeh.” Toda kar v tem nizu zbode v oči, je, da v njem razen psov ni imenovano nič od tistega, kar vidimo na sliki, ampak si to lahko imaginativno doslikamo na podlagi upodobljenega: glasove, lajež, smeh.

J. M.: Ja, slikar to evocira. Čeprav so njegove oblike neme, “proizvajajo” tudi glasove, ki spadajo k vzdušju.

V. S.: Poleg tega je vrstenje brezglagolskih samostalnikov na sredi pretrgano s prislovom “daleč” – in tako lahko najprej slišimo glasove ptičev, verjetno vran, in ne morda lovcev, kajti ti gredo sključeni

vase s tropom enako sključenih psov isto pot vsak zase, ne da bi govorili med sabo.

J. M.: Ali pa so mišljeni glasovi drsalcev.

V. S.: Ne, ti so daleč. “Daleč”, tako rekoč na drugi strani tega prislova sredi samostalniškega asindetona, je smeh odraslih in otrok, ki se zabavajo na zaledenelih ribnikih. In daleč, ker so lovci s psi, kot jih je naslikal Bruegel, blizu, je tudi lajež psov.

J. M.: Tistih v vasi, ki se oglašajo.

V. S.: Tako je, daleč je bržkone lajež vaških psov, ki za razloček od teh, vračajočih se z lova, niso upodobljeni na sliki. Večino vidnega v obliki figur na Bruegelovi sliki nemara skupaj z nevidnim, vaškimi psi, v Senegačnikovi pesmi samo slišimo.

V naslednjih dveh verzih pa govorec prvič nevpadljivo opozori nase. Potem ko je na začetku stopil v sliko, naredi korak nazaj in to, kar je prej imenoval, kot je videl, zdaj refleksivno imenuje “podobe”:

Podobe, ki se gibljejo, stoje –
po bruegelovsko zarezane so v misli.

Slikar gibanja ne more upodobiti drugače kot tako, da ga ustavi v izbranem trenutku, ker je slikarstvo prostorska umetnost, ki gibanja v času za razloček od pesništva ne more podajati neposredno. To je od Lessingovega *Laokoonta* naprej topos premišljanja o naravi slikarske in pesniške umetnosti na Zahodu. Vendar ne gre samo za to. V refleksivnem koraku nazaj govorec napove podaljšavo gibanja v svojo notranjost. Podobe na sliki, pravi, ki so ostre v obrisih in žareče v barvah od mraza, “zarezane so v misli”. Gibanje, ustavljeno na sliki, se bo nadaljevalo v pesmi.

A se ne nadaljuje takoj. Na začetku prve tercine, tam, kjer Prešernov sonet preide od hrasta k temu, za kar hrast kot prispodoba stoji, govorec Senegačnikove pesmi spet spregovori o sliki. Povrhu imenuje čustvo, ko o drevesih pravi, da so “počrnela od žalosti”. Tu

se lahko vprašamo – od čigave? Je to žalost dreves samih ali slikarjeva žalost, se pravi žalost, ki drevesa počlovečuje, ali projekcija slikarjevega čustva vanje? Ali pa je govorčeva žalost, namreč glede na to, da se je prejšnja kitica končala z delovanjem Brueglovih podob na njegove misli? Kakorkoli že, tu je še verz o nebu na Brueglovi sliki – zadnji opisni verz –, potem, v zadnjem verzu prve tercine s prelomom v drugo, pa sledi konec ekfrazе oziroma “govora iz slike” in z njim podaljšava v notranjost:

v okviru vek življenje se ulovi

in sliki zlijeta

– in *enjambement* je tokrat še močnejši od prejšnjega. Močnejši je zato, ker se verz ne prelomi samo v drug verz, ampak hkrati tudi v drugo kitico, in ta verzni oziroma, še več, kitični prestop kar se da krepko izpostavi “sliki” – ne eno, ampak *dve* (kako pomembna je tu dvojina, poudarja naslov pesmi *Dve sliki*). Doslej je tekla beseda samo o Brueglovih *Lovcih v snegu*, zdaj pa se nenadoma pojavi še druga slika. Od kod se je vzela?

Življenje, pravi govorec, se ulovi “v okviru vek”. Tu morava branje upočasniti: pri delu je neko okvirjanje, neko kadriranje.

J. M.: Vendar zdaj že veva, da se to dogaja v nekom zunaj slike. Življenje se lovi v okviru njegovih vek.

V. S.: To se dogaja v govorcu, njegov pogled pa se pri tem kadriranju upira v obe smeri, navzven, seveda, v sliko, a tudi navznoter, in tako v kader pride še druga slika. O tej drugi sliki govorec, čeprav očitno prihaja iz njegove notranjosti, ne pove ničesar. Samo imenuje jo v dvojini “sliki” ob Brueglovi sliki, a je v hitrih potezah ne opiše tako kot Brueglovo. Kaj se je zgodilo?

Brueglova slika je s svojimi podobami, s katerimi se je zarezala v govorčeve misli, iz njegovega spomina priklicala neko sliko. Ven-

dar te slike ne dobimo pred oči. Druga slika je "slepa slika". Govorec nam je ne naslika z besedami, sklep pesmi ne gre v to smer. Nasprotno: sliki se zlijeta, s tem da se nenaslikana slika *priliči* naslikani, naslikana slika pa nenaslikani *da svojo čutno nazornost*, ki jo je z besedami prej obnavljal govorec. Nenaslikana slika je morda spominski prizor, podoben tistemu na Brueglovi sliki, toda govorec nam tega ne da vedeti. Lahko pa da podobnost med njima sploh ni prizorska, ampak je za govorca glede na to, da figure ljudi in živali v njegovem podajanju navsezadnje postanejo bolj slišne kot vidne, pomembnejše od konfiguracije prizora na Brueglovi sliki nekaj drugega, namreč ujetje časa dneva na njej. Podobnost med slikama je tedaj v občutju, ki ga priklicuje trenutek poznega zimskega dneva s svetlobo in barvami. To je govorčevo občutje prav tega trenutka in skozenj, skoz ta hip, samega sebe, občutje, ki je zdaj, ko se sliki zlijeta, spet tu.

J. M.: Govoriš torej o skupnem imenovalcu obeh slik, o delikatnem občutju posebne svetlobe, prečiščenosti in žarenja, ki ga je slikarsko fiksiral Bruegel. Ob tem se mi postavlja neko vprašanje. Če kazalce najinega pogovora zavrtim nekoliko nazaj, do debate o metaforiki, lahko rečem, da si sam povsem zlahka predstavljam, da bi najin pesniški kolega in prijatelj, podobno kot Prešeren, za svoje izhodišče namesto Bruegla izbral naravno zimsko pokrajino. Dandanes tako pokrajino sicer nekoliko teže, a vendarle še lahko doživiš. Da bi prišel na sled atmosferskemu občutju, ki v tebi z resonanco prikliče ekvivalentno eksistencialno občutje, ne potrebuješ Brueglove slike. To, kar je tu nenavadno, pa je, da pesnik Senegačnik ne vzame slike iz narave, ampak umetniško "sliko narave", zato da jo pesniško uporabi kot naravo. Zakaj to pravzaprav stori?

V.S.: To je dobro vprašanje.

J. M.: Ko razmišljam o njem, mi prihaja na pamet – če se ne motim – Matissova misel, da je umetnikov pravi namen ustvariti tisto, česar

nam narava sama ni predstavila z “absolutno obliko”. To pomeni, da obstajajo stvari in pojavi, ki nam jih narava ne podaja s tako obliko, umetnik, če to zna in zmore, pa nam jih lahko. Od tod sklepam, da pesnika zanima prav to, kar je na podlagi narave mogoče predstaviti z absolutno obliko. Ker poskuša tudi sam ostati na ravni te oblike, vzame za svojo odhodno točko v drugi naravi zgoščeno prvo naravo. Da bi se pač pesniško lahko izrazil

V. S.: ... čim bolj dovršeno.

J. M.: Ja, kolikor je le mogoče koncentrirano, prečiščeno, živo in življenjsko. Zanimiva v tej zvezi je zadnja vrstica v tretji kitici: “v okviru vek življenje se ulovi”. To pomeni, da pesniku iz Brueglove druge narave ni spregovorila slika zimske pokrajine, njena podoba, ampak njeno življenje, slika življenja. To se je verjetno zgodilo zato, ker je slikar prizor iz narave predstavil z absolutno obliko. In tidve sliki, slika življenja, ki je odvod Brueglove, na absolutno obliko merjene kreacije, in slika življenja v pesnikovi notranjosti zdaj trčita skupaj – kot dva angela v zraku, ki z lesenima kupama nazdravita neminljivosti življenja, če parafraziram pesnika Bobina.³³ Ker prepoznata svoj skupni imenovalec, svojo “starodavno svetlo uro” in “isto vedrino”, pa se tudi zlijeta.

V. S.: To si lepo povedal. Strinjam se z vsem, samo s tistim ne, kar si rekel na koncu, namreč da sliki prepoznata druga drugo. Prepoznanje pripada govorniku.

Sliki se zlijeta – “a,” pravi govorec, “le za hip.” To je hkrati trenutek prepoznanja. Tisto, česar pri tem ne smeva spregledati, pa je, da govorec zdaj uporabi glagol, ki se prvi in edini v pesmi nanaša nanj. Z njim ogovori samega sebe oziroma, bolje, samemu sebi pove, kaj se zgodi ob hipnem zlitju slik. Tedaj, pravi govorec samemu sebi (vendar drugoosebna glagolska oblika vsebuje tudi apel na bralca

³³ Prim. Bobin, 2014, 87.

pesmi, ki naj bi bil, tako kot govorec, hkrati gledalec Brueglove slike), tedaj, pravi govoreči jaz “tebi”, ki je on sam in si tudi ti, ki bereš pesem in gledaš sliko, tedaj torej v davni – Brueglovi – sliki “prepoznaš” svojo sliko.

Skratka, Brueglovi *Lovci v snegu* govorcju (in bralcju) prikličejo neko drugo sliko, ki, z mislimi potegnjena iz spomina, vznikne v njegovi notranjosti. Govorec, ki ga zdaj lahko tudi imenujemo – to je pesnik sam, Brane Senegačnik –, svojo spominsko sliko vidi zlito z Brueglovo sliko, vidi jo *kot sliko starega mojstra*. Vendar Senegačnikova pesem ne ostane le pri ponazoritvi notranjega z zunanjim. Nevidna notranjost s priličenjem druge slike prvi ne dobi samo ponazoritve v prizoru iz narave kakor pri Prešernu oziroma v naravnem prizoru, ki je povrhu že umetniško oblikovan. Ne pokaže se le v podobi, izdelani na sliki.

Gibanje, ustavljeno na Brueglovi sliki, se v Senegačnikovi pesmi ne konča. V trenutku zlitja, v katerem govorec prepozna sliko starega mojstra za svojo lastno sliko, *Lovci v snegu* prestopijo prag notranjosti. Ta slika je zdaj v govorčevi (in tudi bralčevi) spominski sliki – “in davna v tvoji dotakne se brezdna”. *Lovci v Snegu* se v spominski sliki gibljejo naprej navznoter in navzdol vse do brezdna.

J. M.: Brezdna se dotakne Brueglova slika.

V. S.: Ne, dotakneta se ga obe sliki; slika v sebi nosi sliko, spominska slika Brueglovo sliko, tisto sliko, ki ji je z njenim priličenjem dala svojo nazornost. In ja, brezdna se dotakne ena sama slika, ne dve vsaka posebej, ampak ena, zlita z drugo, tvoja spominska slika z Brueglovimi potezami.

Kaj je to brezdno? Po mojem za Senegačnikovo liriko na splošno in v celoti velja: *intimum ineffabile*. Najnotrišnje je neizrekljivo. Kot brezdanje presežno nima ne stropa ne dna.

Lahko si pomagava še s Senegačnikovo knjigo refleksije *Smrt lirike?* izpred nekaj let. V njej Senegačnik opredeli “lirično pesem”

oziroma liriko sploh za "jezik sebstva". To ni jezik, ki bi bil lastnina ali posest sebstva, jezik, ki bi ga na vse viže govorilo sebstvo. Lirika je jezik sebstva v tem smislu, da k sebstvu šele prodira. Ta jezik k sebstvu nosi to, kar Senegačnik imenuje "lirično občutje", ki je v temelju samoobčutje³⁴ ali, morda še bolje, sebeobčutje. To je lirikovo občutje lastne biti, ki je sámo zmeraj hipno, tako da je in ga že več ni, a je hkrati občutje tistega življenja, ki edino stoji nasproti minevanju, tistega "sem" v najgloblji notranjosti, ki je, če se ga izreče, najnavadnejši in najabstraktnejši predikat.

Transcendenca je lahko občutena le v najnotrišnjem. Včasih se abstraktno izreka tudi v Senegačnikovi liriki. Vendar če se kje ne izreka abstraktno, se ne v *Dveh slikah*, pesmi na Brueglove *Lovce v snegu*.

J. M.: Nič hudega, če se tokrat izreka nazorno, ker se izreka s severnico absolutne oblike na sekstantu. Nič hudega, če transcendenca, enako kot nebo, vsak trenutek išče svoj pravi obraz in na koncu zavrne vse mogoče podobe.³⁵ Da le zazveni na vilicah stabiliziranih občutij, pa ne kot informacija, ampak kot formacija, kot izkustvo, ki ga lahko nosimo s sabo. Kajti potem ves čas vemo, da nobena žalost ni dokončna in da nobena "starodavna svetla ura" zares ne mine.

Bibliografija

ARISTOTELES (1982): *Poetika*, prev. Kajetan Gantar, Ljubljana, Cankarjeva založba.

AUDEN, W. H. (1994): *Lirika 81*, prev. Uroš Mozetič, Ljubljana, Mladinska knjiga.

³⁴ Prim. Senegačnik, 2015, 61.

³⁵ Prim. Bobin, 2014, 91.

- BOBIN, C. (2014): *Ruševine neba*, Ljubljana, Književno društvo Hiša poezije.
- BUCHANAN, I. (1990): "The Collection of Nicolaes Jongelinc: II The 'Months' by Pieter Bruegel the Elder", *The Burlington Magazine*, 1049, 541-550.
- BUTINA, M. (1984): *Slikarsko mišljenje. Od vizualnega k likovnemu*, Ljubljana, Cankarjeva založba.
- CHESTERTON, G. K. (1978): *Heretics*, San Francisco, Ignatius Press.
- DETELA, J. (2011): *Orfični dokumenti. Teksti in fragmenti iz zapuščine*, zv. 2, izd. Miklavž Komelj, Koper, Hyperion.
- FOOTE, T. (1979): *The World of Bruegel. C. 1525-1569*, Alexandria, Virginia, Time-Life Books (4., revidirana izd.).
- GRÄF, C. (2009): *Die Winterbilder Pieter Bruegels d. Ä.*, Saarbrücken, VDM Verlag Dr. Müller.
- JENKO, S. (1964): *Zbrano delo 1*, ur. France Bernik, Ljubljana, Državna založba Slovenije.
- KILINSKI II, K. (2004): "Bruegel on Icarus: Inversions of the Fall", *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 67/1, 91-114.
- MUHOVIČ, J. (2015): *Leksikon likovne teorije. Slovar likovnoteoretskih izrazov z ustreznici iz angleške, nemške in francoske terminologije*, Celje in Ljubljana, Celjska Mohorjeva družba.
- OVIDIJ NASO, P. (1977): *Metamorfoze. Izbor*, prev. Kajetan Gantar, Ljubljana, Mladinska knjiga.
- PÉNOT, S., in E. OBERTHALER (2018): "The Seasons", v: Oberthaler, E., Pénot, S., Sellink, M. in Sprok, R., *Bruegel*, London, Thames & Hudson, 214-241.
- PREŠEREN, F. (1965): *Zbrano delo 1*, ur. Janko Kos, Ljubljana, Državna založba Slovenije.
- SENEGAČNIK, B. (2015): *Smrt lirike?*, Ljubljana, Znanstvena založba Filozofske fakultete.

SENEGAČNIK, B. (2019): *Pogovori z nikomer*, Ljubljana, Slovenska matica.

WILLIAMS, W. C. (1962): *Pictures from Brueghel and Other Poems*, New York, New Directions.